Н. Чернова

Картинки с конкурса

1

Это был праздник. Многодневный балетный спектакль, развернувшийся на сцене Большого театра: Второй Международный конкурс артистов балета.

Драматургия конкурса выстраивалась по законам театрального спектакля. Сначала нам стали известны его «действующие лица», «условия игры» и ее форма. Двадцать три страны прислали в Москву своих представителей — на четыре больше, чем это было в 1968 г, на Первом Московском Международном конкурсе артистов и балетмейстеров. В списке «действующих лиц» снова оказались представители всех крупнейших хореографических школ. Рядом с ними мы прочли и имена новых участников — из Австралии, Канады, Бразилии, Венесуэлы.

«Условия игры», в сравнении с Первым Международным конкурсом, были несколько изменены — участниками состязания могли стать юноши и девушки, достигшие не 18, а 17 лет. Вместо 16 человек, на третьем туре — третьем действии спектакля — должны были выступать 23 артиста. Каждого из них жюри требовалось оценивать индивидуально. Премия балетмейстерам могла присуждаться, а могла и не присуждаться.

Так же как и Первый Московский Международный конкурс артистов балета, нынешний, Второй, проходил под девизом «За гуманизм искусства». «Сверхзадачу» соревнования компактно и конкретно сформулировала в свое время Г. Уланова: «Конкурс должен выявить творческие тенденции в развитии разных балетных школ, определить разные направления, стили, узнать индивидуальный почерк того или иного хореографа и танцовщика в искусстве классического танца».

Первый акт состоял из четырех картин — дней. Драматургия их строилась по принципу сменяющих друг друга классических дуэтов и вариаций, в которых каждый из актеров заявлял о себе, претендуя на право выдвинуться из общей массы в самостоятельный персонаж, продолжить автохарактеристику дальше, в туре втором.

Такова была драматургическая канва первых дней конкурса. Содержанием ее явилось знакомство с национальными школами классического балета, с их сегодняшним художественным уровнем. В дуэтах и вариациях из «Корсара», «Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Дон Кихота», «Жизели», «Тщетной предосторожности» сменяли друг друга танцовщики разных стран и континентов.

Из истории мирового балета мы знаем, что в течение веков три школы определяли развитие классического танца — итальянская, французская и русская. Поэтому выступления танцовщиков из этих стран, естественно, ожидались с наибольшим интересом. От Италии на конкурсе выступали двадцатичетырехлетний веронец Луиджи Бонино и девятнадцатилетняя Габриэла Коэн, стажировавшаяся в свое время в Москве. Луиджи Бонино — хрупкий, пластичный танцовщик — отчасти пошатнул обычные представления о силе, жесткости, виртуозности итальянской школы.

Но в целом исполнение этой пары не стало событием, так же как и французских танцовщиков — марсельца Тьерри Дорадо и балерины из Лилля Мартин Лоро. Выступление в конкурсе Сандры Форчюн и Клоувера Матиса из США — тоже, к сожалению, оказалось ниже ожидаемого уровня.

В 1969 году, после победы на первом конкурсе Франчески Зюмбо и Патриса Барта, в

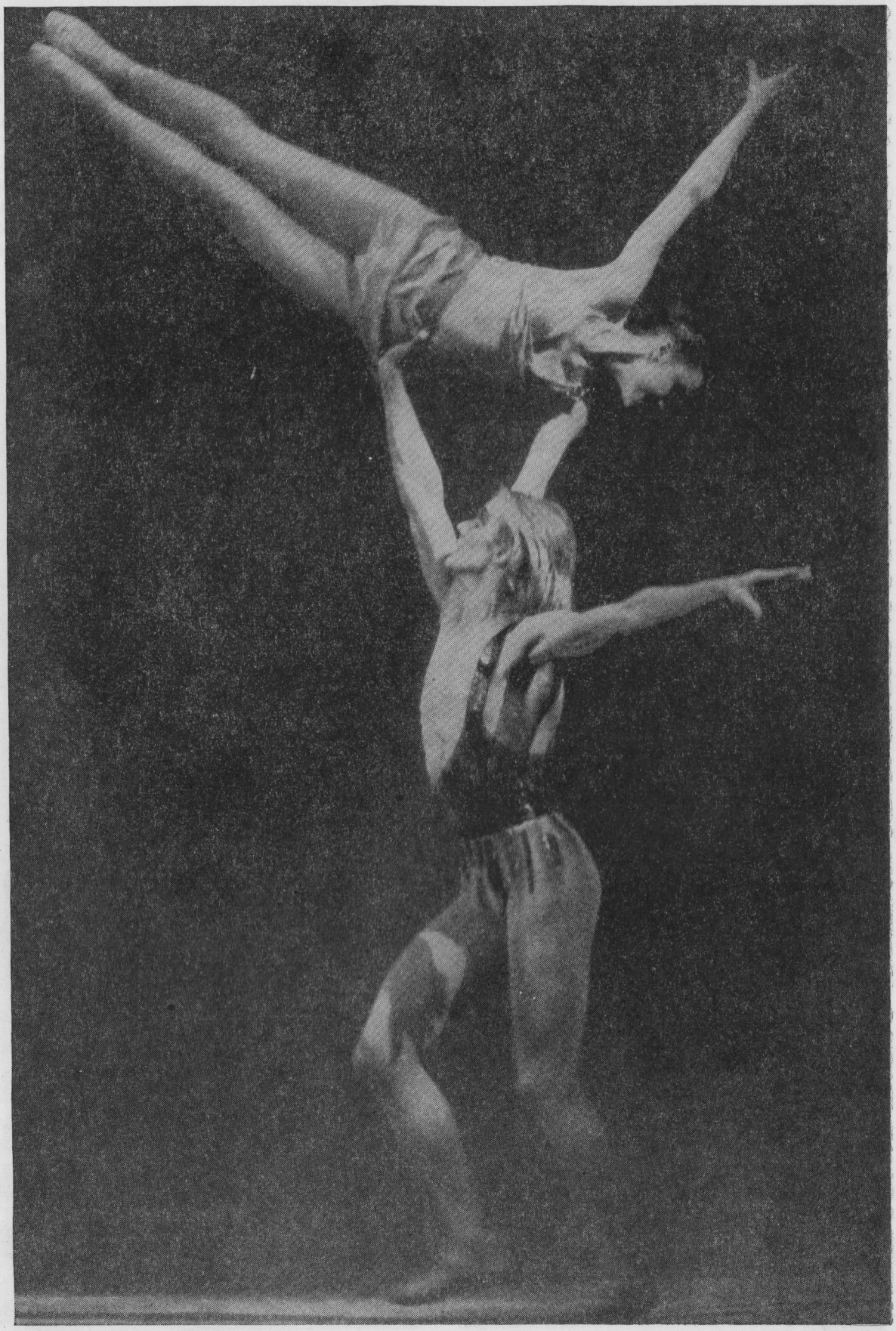
«Советской культуре» появилось интервью известных французских мастеров танца Кристиан Власси и Аттилио Лабиса. Эти танцовщики с горечью говорили о том, что в ряде стран «нет, к сожалению, организаций, которые бы занимались просмотром и отбором балерин и танцовщиков для участия в международных конкурсах. Другими словами, вопросам представительства уделяется мало внимания. В результате иные артисты представляют на этих состязаниях не столько свои страны, сколько самих себя».

Первенство на конкурсе принадлежало другим школам классического балета. Героями разыгрывающегося спектакля стали представители кубинской, английской и советской школы танца, в основе которых лежали достижения русской классической хореографии.

Как известно, классический танец в Великобритании начал развиваться в 30-х годах XX века под влиянием русской школы. К сегодняшнему дню английский балет имеет не только свое художественное лицо, но и свои традиции. На конкурсе мы получили возможность увидеть, как преломляются эти традиции в коллективах других стран — Австралии и Канады.

Выступления канадцев и австралийцев в первом акте московского многодневного балетного спектакля выдвинули своих героев для действий второго и третьего. Австралийский балет был создан англичанкой Пегги Ван Прааг и присоединившимся к ней впоследствии известным английским балетмей-

Н. Павлова и В. Гордеев (СССР)



Л. Сморгачева и А. Годунов. (СССР)

стером Робертом Хелпманном. Австралиец по происхождению, получивший мировую известность, он в последнее время работает у себя на родине. Полпредами австралийского балета были в Москве молодые танцовщики Мэрилин Роу и Кэлвин Коу. Они предложили нам свое понимание традиции, свою манеру, стиль.

В пасторальных костюмах героев «Тщетной предосторожности» на сцену выбежали два удивительно юных, веселых, жизнерадостных существа и начали с легким юмором разыгрывать легкий пейзанский дуэт. Тут было все — чистота исполнения каждого классического pas, в которых легкие нюансы, штришки тщательно отделанных поз создавали ощущение особого «соуса» к незатейливой игре; ликующая праздничность акцентированных остановок, возникающих как точка после хорошо выговоренной фразы; тщательная выписанность каждой хореографической комбинации и рождающаяся из них яркая театральность танца. Да, это был театр, театр на несколько минут — со своей драматургией, отношением к ней и естественным существованием в предлагаемых обстоятельствах. Здесь не было места той иронии, которая сегодня в европейском искусстве так часто заменяет юмор. Тут все было полно энергии, динамики, нерастраченных возможностей, при каком-то особом ощущении бытовой основы движения. Танец как бы возвращался к истокам, из которых родились его pas.

Другой вариант освоения классики продемонстрировали танцовщики канадского балетного театра, руководимого Челией Франкой, — Кэрин Кайн и Фрэнк Огустин.

Своими костюмами в pas de deux принцессы Флорины и Голубой птицы, созданными

Ампаро Брито Гонсалес и Андрес Уильям Диго (Куба)

по эскизам Бакста для дягилевской антрепризы, Кэрин Кайн и Фрэнк Огустин, казалось, заявили нам о некоторой архаичности своих эстетических принципов. Но ничего музейного в их исполнении не было. Как бы из воспоминаний о чистоте формы классических балетов рождались в их танце особые изысканность и изящество. Пластическая кантилена — основа классической хореографии — возникала на наших глазах. За внешней аристократической остраненностью танца чувствовались воля и жизненная энергия. То вновь в новом варианте жила неповторимая и единая традиция классики, хранимая тщательно и бережно. Именно она становилась постепенно критерием оценок конкурса, рождала героев и отмечала статистов.

Мэрилин Роу и Кэлвин Коу (Австралия)

Петер Шауфус из Дании словно вылетел в вариации из старинной «Пахиты». В этом танцовщике мало что напоминало милого, но отнюдь не виртуозного юношу — участник Первого Московского Международного конкурса. За нарочитой артистичной небрежностью манеры Шауфуса чувствовались уверенность мастера и внутренний напор, предельная собранность и ликующая радость.

Из нагнетавшегося на протяжении трех первых дней азартного соревнования в виртуозности многие исполнители выпадали, заявить о себе становилось все труднее и труднее. Индивидуальность? Да. Личность? Обязательно. Но раскрыть себя талантливый актер мог, только владея техникой. Кубинцы, канадцы, австралийцы, Петер Шауфус выдержали эти требования. Наша советская школа танца определила их уровень и их задала. Уровень этот демонстрировали и школы, на которые сегодня советский балет оказывает влияние непосредственное. Сквозь стремление к виртуозности проступали национальные черты в искусстве танцовщиков из Болгарии и Румынии, Чехословакии, Югославии, Польши, Японии.

Но задавали тон всему действию конкурса выступления артистов советского балета. Пожалуй, не было ни одного выступления советских танцовщиков, которое не зажигало бы зрительный зал, не создавало моменты наивысшего напряжения.

Московский балет в сфере женского танца был представлен уже опытной балериной Маргаритой Дроздовой. В сложной лексике pas de deux из «Корсара» Дроздова удачно демонстрировала спокойствие мастера и вместе со своим партнером Вадимом Тедеевым расцвечивала отвлеченные композиции психологическими штрихами, как это и свойственно актерам Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко. То было своеобразное обытовление классики средствами драматического театра, известное нам по прошлым десятилетиям, но сегодня раскрытое на возросшем уровне танцевальной техники. Тут психологизм проявлялся не столько через сам хореографический материал, сколько через наложение на него взятых из иной сферы приемов.

И как бы ни говорилось, что сегодня у нас в хореографии стерлось различие школ, они — эти отличия — были заметны, они проступали ежесекундно. Л. Блок написала в свое время, что в основе советской балетной школы «лежат компактность и трехмер-

ность». Обнаженно-компактный танец Дроздовой тяготел к сгущенной концентрации движения вокруг одной точки. Движение не «растекалось» ни вширь, ни вверх. То или иное pas словно «врастало в землю». А в искусстве ленинградцев Елены Балуевой и Бориса Бланкова, где все было подчинено разработке чисто хореографических линий, горизонталь, вертикаль как бы связывались в единое целое, стремились к равноценному существованию. То была организация пространства средствами классического танца.

В танце киевлянок Людмилы Сморгачевой и Татьяны Таякиной академический стиль обрел резкость и силу. Классические комбинации технически усложнились. Это было торжество материальности во имя нематериального академизма танца. Здесь властвовал оптимизм. В дуэте из «Дон Кихота» Татьяна Таякина казалась фольклорной красавицей «Сорочинской ярмарки». Людмила Сморгачева чуть смягчала ударность силовых моментов распевностью отдельных фраз, побеждала невероятной чистотой формы. И обе танцовщицы как бы предлагали партнерам вступить с ними в безудержное и одновременное конкретное соревнование. В дуэтах возникал своеобразный вариант «классического перепляса». Из него вырывалась, покоряя мягким артистизмом, Татьяна Чередниченко.

Это были зрелые мастера женского танца — сегодня нашего балета. Наталья Панова из Минска, Ольга Ченчикова из Перми показали его будущее. Легкое изящество детского озорства, хрупкость пробуждающейся юности, смешливая лукавость — Наталья Панова. Нераскрытые, «нерасцветшие» еще душевные силы, строгость удлиненных, не до конца устоявшихся линий и огромная внутренняя сосредоточенность — Ольга Ченчикова.

Партнером Татьяны Таякиной оказался киевлянин Валерий Ковтун, Людмилы Сморгачевой и Ольги Ченчиковой — москвичи Александр Годунов и Валерий Анисимов.

В дуэте из «Дон Кихота» высокий, стройный Валерий Ковтун предстал романтическим юношей, отдающимся чувству стихийно и безвозвратно, превращающим возлюбленную силой собственного воображения в неземное создание. В нем виделись черты гоголевского Андрия — рыцаря и романтика. Ковтун не демонстрировал виртуозность своей техники. Он наполнял каноничный текст собственной одушевленностью. И лишь под конец дуэта, как бы ставя точки над «и», танец артиста вдруг завершался каскадом бешено-сложных комбинаций.

В дуэте Сморгачевой и Годунова («Дон Кихот») отношения строились иначе. Элегантный, сам себя чуть-чуть поэтизирующий, Годунов казался играющим в аристократа юношей, решившим доказать простой девчонке свою незаурядность. Каждый виртуозный трюк, продемонстрированный им, был лишним доводом в этом доказательстве. Китри налетала на него в вихре пируэтов, приводя в этом споре свои аргументы. Он изощрялся в изяществе, она — в силе. Он брал филигранностью фраз, она — их напором. То был дуэт двух личностей, где ни одна не уступит другой и каждая хочет обратить партнера в свою веру. Этого не пришлось, да и не нужно было делать Ольге Ченчиковой в танце с Валерием Анисимовым. Здесь юношеская старательность партнера, его стремление к точности в соединении с тонкой чуткостью балерины создали то единство, что мы привыкли называть «классическим дуэтом».

А когда, казалось, были уже расставлены все точки над i, когда советские танцов-

Кэрин Кайн и Фрэнк Огустин (Канада)

щики вместе с мастерами Канады, Австралии, Кубы, Дании заняли на конкурсе ведущие рубежи, на сцену вышли Надежда Павлова и Вячеслав Гордеев. Судьба распорядилась на редкость дальновидно — самые замечательные герои конкурса вытянули по жребию последние номера. Кульминация каждого из действий разумно расположилась в финале.

О Павловой писалось, пишется и будет еще написано много. И все же определить ее танец практически невозможно. Да, это удивительная артистичность, упоение искусством, само воплощение его. Есть, конечно, в парадоксе крохотной фигурки и технических возможностей, инфантильности танца и естественности существования в нем что-то и еще, но это что-то нельзя передать словами. Это мгновения настоящего искусства, когда не может быть речи ни о какой «компактности», ни о какой «трехмерности». Тут — миг волшебства, рождающийся на твоих глазах и подчиняющий тебя своей магии. Мы ждали этих мгновений с замиранием сердца. Не сознаваясь сами себе, мы внутренне готовились к ним все три дня первого тура. Чудо свершилось, увлекло, увело нас к каким-то иным понятиям красоты. И вместе с тем это выступление Павловой оставило чуть заметное чувство разочарования, в котором не хотелось признаваться даже самой себе. Любое чудо потому и чудо, что никогда уже больше не может повториться таким, каким возникает именно сейчас. Павлова впервые выпорхнула в pas de deux из «Тщетной предосторожности» год назад на Всесоюзном конкурсе артистов балета. Его танцевала она и сейчас. Все было замечательно, но ощущение чуть уловимой зафиксированности случившегося когда-то и теперь повторяющегося, возникнув, не оставляло на протяжении номера. Поистине же новым оказался в «Тщетной предосторожности» Вячеслав Гордеев. В нем появились элегантность, свободное благородство, мягкая и мужественная рыцарственность, истинная простота — без напористого стремления к самовыявлению. Гордеев казался олицетворением юношеского идеала, таящего в себе черты истинно мужского характера.

Петер Шауфус (Дания)

Дуэт Павловой и Гордеева стал кульминацией и финалом первого акта многодневного массового действия, выдвинувшего своих героев для второго тура.

2

Во втором действии каждый исполнитель или исполнительница обещали показать, как живет классический танец, выражая современную тематику. Мы, конечно, особо ждали этих номеров — монологов и диалогов наших современников о времени и о себе. К сожалению, второе действие конкурса не стало его вершиной. Быть может, причина в том, что на этот раз премия за лучшую балетмейстерскую работу не была обязательной. Целый ряд номеров, поставленных вроде бы и на современный сюжет, в основе своей кроме названий мало чем отличались от классических дуэтов, адажио, вариаций.

Тенденцию обновления классического танца с помощью приемов иных пластических сфер продемонстрировала вторая группа номеров конкурса. Они назывались то «Полюсами», то «Фрагментами», то «Совпадениями», то «Любовью», то «Парафразами», то «Игрой в балет».

Но элементы гимнастики, приемы танца модерн, механически «наложенные» на классический танец, не давали искомого эффекта, оборачиваясь порой ложной многозначи-

тельностью. Ярко выступили на смотре современных номеров кубинские актеры. В их номерах были слиты классика и фольклор. «Ритмический танец», исполненный Ампаро Б. Гонсалес и Андресом У. Дииго, продемонстрировал возможные пути органичного обогащения классики другими пластическими сферами.

...Танцовщики встали у станка. Яркими пятнами осветились в полумраке желтые и синие цвета их тренировочных костюмов. Артисты начали делать вроде бы свой ежедневный экзерсис. Но что только не вошло в него! Вот элементы свободного танца, оказавшиеся близкими национальной раскрепощенной пластике. Вот взятый из сферы танцев на льду «элемент Кауфмана». Вот безупречные комбинации классики. И все шло одно за другим, в слитном единстве. Нагнетался ритм, темп действия. Вот артисты уже не за станком, они перед нами, станок забыт. Два молодых прекрасных современных человека утверждали себя в праздничной и свободной стихии танцевального искусства. Графическая четкость исполнения — признак уверенности в своих силах. Азарт — проявление молодости.

На втором туре конкурса мы увидели и своеобразную ретроспекцию — работы современных хореографов старшего поколения. Канадцы Кэрин Кайн и Фрэнк Огустин предложили отрывок из старого балета Ролана Пти «Волк». В легко и изящно разыгранном молодыми танцовщиками дуэте, показывающем их актерские данные, возник излюбленный мотив хореографа — уродства и красоты. Имя Ролана Пти появилось на конкурсе еще раз: марселец Тьерри Дорадо исполнил вариацию Птицы — вестника из балета хореографа, поставленного по мотивам поэзии Маяковского. В танце артиста изобразительное начало, свойственное творчеству Пти, обрело черты урбанистически жесткой символичности. Но представления о хореографии балета мы не получили. Нам был предложен вырванный из контекста спектакля фрагмент, вероятно, не имеющий права на самостоятельное существование. Такое же впечатление произвела и исполненная Петером Шауфусом вариация из балета «Аполлон Мусагет» в постановке Д. Баланчина. Отрывок из балета «Созвездие близнецов», поставленного одним из популярнейших сегодня хореографов запада

Т. Таякина и В. Ковтун (СССР)

Гленом Тетли, предложили австралийцы Мэрилин Роу и Кэлвин Коу. То льющаяся, то ломкая лексика танцевальных комбинаций, в которых на пальцах исполнялись сложнейшие хореографические элементы, — все казалось здесь непривычным. Но и от этого дуэта осталось впечатление вырванного из контекста фрагмента.

Среди имен советских хореографов по количеству представленных работ лидировал молодой постановщик Генрих Майоров. Созданные на основе классики, номера Майорова существуют где-то на грани эстрады и балета. Их принцип — точно найденная и переведенная в пластику изобразительная метафоры. С такой метафоры обычно начинается этюд, ею он и заканчивается. Средняя часть номера — разработка состояния, образа, поданного крупным планом в экспозиции, — напоминает свободную импровизацию на заданную хореографом тему. Импровизационная свобода, тонкий артистизм покоряли в танце Татьяны Чередниченко, исполнявшей номер, поставленный Майоровым на музыку Роджерса. Легкий джазовый колорит рождал переменчивую капризность пластических ритмов. В номере «Где ты?» на музыку Р. Щедрина (Татьяна Таякина и Валерий Ковтун) утверждалась лирическая стихия танца. Ольга Ченчикова с Валерием Анисимовым заставили зрителей аплодировать удачно найденной метафоре полета журавлей — дуэту единодушия. А Надежда Павлова раскрыла в современной хореографии свою драматургию дуэта с Вячеславом Гордеевым. В их исполнении любовный диалог героев (номер «Голубые дали») стал игрой в любовь, предчувствием будущего. Юной открытостью покорил характерный дуэт Натальи Пановой с ее партнером Леонидом Чеховским. Крохотная, инфантильная девочка предстала вдруг злющей кикиморой — маленьким вредным существом, морочащим попавшего в лес парня. Скрюченная, с пальцами-граблями, ногами-сучьями, кикимора стала цепляться за путника, водить его по лесу, мешать смотреть по сторонам. То она взбиралась ему на плечи и злобно колотила маленькими кулачками по спине, то катилась под ноги, заставляя спотыкаться. Существо было неутомимо в своей энергии, не исчерпаемо в кознях. Образ, фоль-

Е. Балуева и Б. Бланков (СССР)

клорный в своей основе, обрел жизнь на сценической площадке благодаря заразительному и смелому таланту юной актрисы.

Мощным органным звуком вошел в многоголосый хор хореографических миниатюр дуэт Спартака и Фригии из балета «Спартак» в исполнении Сморгачевой и Годунова (постановщик Ю. Григорович). Творческие темы артистов нашли свое выражение в хореографии. Да, такой Спартак — герой балетной сцены. Рядом с ним тянущаяся к простому, конкретному женскому счастью Фригия. В выступлении Сморгачевой и Годунова мы увидели тоже отрывок из спектакля. Но в нем была законченность. Классический танец, неисчерпаемый в своих возможностях, отпраздновал в дуэте из «Спартака» одну из самых блистательных своих побед. В вечно юном и древнем как мир любовном дуэте мы увидели современную драму характеров. Сам же классический репертуар, в котором предстали герои спектакля во втором его действии, показался прелюдией к завершению праздника. Он подчеркнул общую направленность состязания — состязания в классике. Завершающим его аккордом стало действие третье — третий тур.

3

Это была кода спектакля. Как в любой коде каждый из героев напоминал здесь о том, что он заявил в туре первом и утвердил во втором. Каждый к тому же показывал свою конкурсную выдержку. Ее не хватило Петеру Шауфусу. В монологе из «Лебединого озера» — после отлично исполненной на втором туре вариации из «Сильфиды» — танцовщик несколько выдохся, сник, по сути дела, повторил себя.

Приняв «условия» конкурса, утверждавшего классические традиции, блистательно и изящно продолжали раскрывать их в своем искусстве канадские и австралийские актеры. Как бы следуя драматургии гран-спектакля, Кэрин Кайн и Фрэнк Огустин превратились на втором туре из Флорины и Голубой птицы в героев «Спящей красавицы» — Аврору и Дезире. Вновь особым внутренним покоем и намеренной старомодностью стиля был отмечен их дуэт. Ту же свободу в интерпретации классического текста при его бережном сохранении продемонстрировали артисты и в «Лебедином озере». Танцовщики как бы обращались к прошлому, пристально вглядывались в него и увиденное выносили на суд современников.

В сравнении с выступлением в дуэте из «Тщетной предосторожности», чуть суше, прохладнее исполнили pas de deux из «Раймонды» Мэрилин Роу и Кэлвин Коу. Танцовщики все внимание сосредоточили на раскрытии структуры композиции Петипа. После этого сложного дуэта Мэрилин Роу и Кэлвин Коу обрели почти домашний покой и свободу в «Эсмеральде». Их тщательно выговариваемые хореографические фразы звучали здесь как ясная спокойная речь. Снова одели классические пачки кубинские мастера, будто не подавляли они нас своим бешеным темпераментом, не удивляли фольклорной певучестью композиций-орнаментов. Простодушной жизнерадостностью героини праздника в «Копеллии», энергией прыжков, верчений, изящной жесткостью выполнения pas Ампаро Б. Гонсалес и Андрес У. Дииго доказывали, что при разносторонности индивидуальностей кубинская школа танца сохраняет свои признаки в любом репертуаре.

Рядом с представителями кубинской и английской школ в ходе третьего тура утверждали себя молодые силы советского балета. Вновь покоряла смелая независимость тан-

М. Дроздова и В. Тедеев (СССР)

ца Маргариты Дроздовой. Красотой линий был отмечен дуэт Елены Балуевой и Бориса Бланкова. Во втором действии они станцевали дуэт из старинного «Ручья». Прекрасный юноша вынес на руках нимфу; она летала по сцене, то ускользая от него, то приближаясь и маня. В «Лебедином озере» Балуева и Бланков словно вступили в спор с трактовкой этого дуэта Дроздовой и Тедеевым. Ленинградские актеры из самого танца, не прибегая к драматизации, извлекали содержание и смысл. Элегантность, чистота манеры, стиля — этим было характерно искусство танцовщиков на нынешнем конкурсе. Вдруг проснулась лихость, совпавшая с уверенным почерком искусства Таякиной, в танце Ковтуна («Эсмеральда», «Спящая красавица»). Диалог бытовой героини с романтиком-юношей внезапно превратился в академический дуэт. Снова соревновались в виртуозности, сохраняя каждый свой характер, Сморгачева и Годунов. «Лебединое озеро» стало следующей ступенью в утверждении их мастерства. Танцовщица сражала наповал точностью остановок, чистотой и конкретностью своего танца; партнер как бы заставлял больше вслушиваться в музыку. Поэзия и быт, как в любом романтическом спектакле, вели здесь завуалированный спор. В легких земных движениях демонстрировала свое актерское мастерство Панова. Ченчикова в «Корсаре», как бы повзрослев за несколько дней, обнаружила незаурядные «балеринские» качества. Как-то особо утеплились линии танца этой, еще не кончившей училище, девушки: сквозь академизм пластики проступил мотив расцветающей на наших глазах женственности. В «Спящей красавице» мы увидели, какие невероятные неожиданности обещает ее искусство в будущем.

Но главное событие второго и третьего тура — возвращение чуда, чуда искусства Надежды Павловой и ее дуэта с Вячеславом Гордеевым. Легкое чувство неудовлетворенности, возникшее при выступлении Павловой в начале праздника, исчезло безвозвратно. Павлова выступила в новых работах, приготовленных ею вместе с Гордеевым специально для конкурса. На наших глазах создался один из самых интересных дуэтов этого состязания. В десятки раз исполнявшемся на конкурсе отрывке из «Дон Кихота» появилась Китри из какого-то совершенно волшебного мира. Так, в сказках феи подбрасывали своих дочерей людям, одаривая их при расставании всем, чем владели сами. Все было у этой Китри — красота, талант. Но самого главного — жизни — она еще не знала. И не подозревала об ее бурях. Китри увидел юноша, только что сам вышедший из отрочества, и повел ее к порогу зрелости. Он стал для нее земным идеалом, она — его мечтой. Такими пришли Павлова с Гордеевым и в «Щелкунчик», раскрыв в отрывке из него суть поэтической концепции балета. Казалось, весь мир расступался перед Павловой и Гордеевым, когда она выходила на сцену. Для танцовщицы проблема пространства как бы и не существовала вовсе. Вокруг нее создавалось какое-то наэлектризованное поле, подчиняющее себе воздух, землю, зрительный зал. А партнер — благородный, точный — обладал удивительной свободой в танце, вторя балерине, оберегая и поддерживая ее. Стало трюизмом говорить о феноменальных данных Павловой, упоминать об ее ликующем pas de chat, прыжке-шпагате, эффектном ecarte. Да в конце концов виртуозных танцовщиков на конкурсе было более чем достаточно. Здесь не просто балерина и танцовщик существовали для танца. Танец, казалось, был рожден для них. Искусство Павловой было увенчано Гран-при. Оно стало блистательным финалом гран-спектакля. Вслед за Павловой в числе лауреатов многодневного праздника оказались те танцовщики, которые своей индивидуальностью и профессионализмом вышли на наших глазах в герои состязания.

В списке призеров Ампаро Б. Гонсалес (первая премия — золотая медаль и звание лауреата), Мэрилин Роу и Кэрин Кайн (вторая премия, золотая медаль и звание лауреата), Ольга Ченчикова и Людмила Сморгачева (серебряная медаль), Маргарита Дроздова, Татьяна Чередниченко, Татьяна Таякина (третья премия, серебряная медаль и звание лауреата), — среди женщин.

Вячеслав Гордеев (первая премия, золотая медаль и звание лауреата), Александр Годунов (первая премия, золотая медаль и звание лауреата), Кэлвин Коу, Петер Шауфус, Валерий Ковтун (вторая премия, серебряная медаль и звание лауреата), Борис Бланков, Вадим Тедеев, Андрес У. Дииго (третья премия, серебряная медаль и звание лауреата).

Главные цели конкурса, осуществлявшегося в продолжение двух недель на сцене Большого театра, в списке лауреатов обрели наглядный смысл: нынешнее московское состязание балетной молодежи мира продемонстрировало рост танцевальной техники, выросшее мастерство мужского танца, показало общую картину сегодняшнего состояния классического балета в самых разных точках земного шара, взаимовлияние различных хореографических школ. Каковы были задачи празднества, таков оказался и его финал.

Фото Е. Умнова